Karl Wolf

Naturerfahrung und Nachtgestalten

H.W. FICHTER
KUNSTHANDEL

Karl Wolf

Naturerfahrung und Nachtgestalten

Ulrich Pfarr

Ideale und Infragestellungen der Kunst – Karl Wolf als später Schüler Franz von Stucks

War Karl Wolf (1901–1993), welcher der „vergessenen Generation“ der um 1900 geborenen angehörte, ein verspäteter Künstler? Seinen nach dem Zweiten Weltkrieg fortgesetzten Weg, schlug der junge Wolf in den letzten Jahren vor der Weltwirtschaftskrise ein, als sich München vielfach an seine Vergangenheit als prosperierende und polyglotte Kunststadt klammerte. Dass man nach dem Ersten Weltkrieg, der 1919 blutig niedergeschlagenen Räterepublik und dem Hitlerputsch von 1923 die sogenannte Prinzregentenzeit (1886–1912) glorifizierte,[1] erscheint nur zu verständlich, auch wenn der defensive, oft kleingeistige Modus der Münchner Krisenbewältigung zum reaktionären Image der Stadt wesentlich beitrug.[2] Umso mehr wird es für Wolf ein großes Glück bedeutet haben, im Februar 1926 als einer der letzten Studenten von dem wichtigsten Vertreter der einst für die Moderne prägenden Secession, von Franz von Stuck (1863–1928) aufgenommen zu werden.[3] Jedoch musste Wolf im Sommer 1928, nach kaum mehr als zwei Studienjahren den Tod seines Lehrers verkraften.

Markante Spuren künstlerischer und biographischer Zeitgenossenschaft tragen nicht viele seiner Arbeiten, doch sie aufzuspüren, wird uns beschäftigen. Dass hierfür unerlässliche Aspekte seines Wirkens in der NS-Zeit, das 1940–41 Ausstellungsbeteiligungen in der nationalsozialistischen *Kameradschaft der Künstler*[4] unter anderem mit einer *Eichendorffschen Waldszene*[5] und 1943 den für Porträts verliehenen hochsymbolischen Lenbachpreis[6] umfasste, heute verborgen sein könnten, ist nicht notwendigerweise anzunehmen. Obschon aus den hier vorgelegten Zeichnungen und

Aquarellen dieser Jahre sogar eine Strategie des Rückzugs zu sprechen scheint, äußert sich im Weg in die „stille Natur“ eine Signatur der Zeit,[7] die eine differenzierte Betrachtung verlangt. Anders als viele Künstler seiner Generation, die ihr Leben verloren oder in ein äußeres oder inneres Exil gezwungen wurden, wurde Wolf weder verfolgt noch zur Wehrmacht eingezogen. Heute ist nicht aufzuklären, ob für dieses Privileg eventuell seine Freundschaft[8] mit dem vom Regime protegierten Ludwig Angerer (1891–1949) eine Rolle spielte,[9] der mit völkischen Porträts und derben Bauernbildern auf den Großen Deutschen Kunstausstellungen 1938–1944 durchgehend vertreten war und meist hohe Preise erzielte.[10]

Akademiezeit

Einige unserer Arbeiten zeugen unmittelbar von der akademischen Schulung bei Stuck, die vor Wolf nahezu 150 Künstler durchlaufen hatten, und welche viele rückblickend würdigten, selbst wenn sie – wie Hans Purrmann (1880–1966) oder Wassily Kandinsky (1866–1944)[11] – das Werk Stucks niemals als Orientierung begreifen konnten. Horst Ludwig hat hervorgehoben, dass Stuck nur die Begabtesten aufzunehmen bereit war, aber keine homogene Schule ausbildete:[12] „Deshalb sind Anzahl und Rang seiner Schüler so beeindruckend, weil er ihnen Freiheit ließ und mehr durch seine Persönlichkeit auf sie wirkte.“[13] Dies äußerte sich konkret im Atelieralltag beim Malen nach dem lebenden Modell, das den ideologischen Mittelpunkt der Münchner Akademie[14] und den Schauplatz der Auseinandersetzung des Lehrers mit seinen Schülern[15] darstellte. Die atmosphärisch dichte Ölskizze einer Stuckklasse von Carl Obenland (1908–2008), eines Studienkollegen Wolfs, lässt diese Situation erahnen (Abb. 1). In recht unterschiedlicher Weise beginnt das selbst nicht sichtbare, offenbar von den Figuren verdeckte Modell auf den drei Leinwänden Gestalt anzunehmen. Zwar ist die mittlere Figur nicht direkt beim Malen, sondern beim Betrachten erfasst; es kann aber ausgeschlossen werden, dass diese hagere Gestalt



1 *Carl Obenland, In der Stuck-Klasse, 1926, Siehe Kat. Nr. 1*

mit dem kräftig gebauten Stuck zu identifizieren ist, der inzwischen schütteres und angegrautes Haar besaß.[16] Aufgrund des schwarzen Haarschopfes und des angedeuteten Backenbartes könnte es sich vielmehr um Karl Wolf selbst handeln.[17] Was dann am „Korrekturtag“, in der Prinzregentenzeit donnerstags, stattfand, überliefert uns Purrmann: „Er korrigierte uns oft mit großer Einfühlung, seine Kritik war ernst, niemals berührte er einen Pinsel, nie malte er in eine Schülerarbeit hinein und wich nie davon ab, das sachlich zu beurteilen, was er vor sich gestellt sah.“[18]

Dabei blieb allerdings stets der Naturalismus in der Arbeit nach dem nackten Modell programmatisch,[19] was auch die im Umriss präzisen und durch die Binnenschattierung betont plastisch modellierten Figuren auf Wolfs Studienblättern gut erkennen lassen (Kat. Nr. 5, 8). Nur zum Teil nehmen die Modelle Posen ein, die der von Stuck besonders geschätzten griechisch-römische Plastik entstammen: Die sitzende Frau (Kat. Nr. 5) übernimmt Beinstellung und Drehung vom Torso Belvedere, und der speerwerfende Mann (Kat. Nr. 7) variiert das dem Borghesischen Fechter und dem Dresdener Faustkämpfer zugrundeliegende Bewegungsschema. Der Zeichenunterricht, den Wolf nach dem Tod Stucks bei Ludwig Angerer erhalten haben soll, hat sich auf diese mit 1926 datierten Blätter noch nicht ausgewirkt, die dem späteren Monogramm „CW“ vorausgehende Signaturen tragen. Lediglich die rembrandtesk ausgearbeitete Zeichnung des sitzenden Aktes (Abb. 2) weist in ihrem barocken Helldunkel mit dem von überlagerten Schraffuren erzeugten düsteren Umraum auf einen möglichen Einfluss der altdeutschen Schwere, die für die Malerei Angerers kennzeichnend ist.[20]



2 *Weiblicher Akt 2, Akademiemodell, 1926, Siehe Kat. Nr. 6*

Sicherlich dokumentiert die in Wolfs Besitz gebliebene Skizze Obenlands (Abb. 1) eine Freundschaft während der Studienzeit. Vom eigenen malerischen Werden Wolfs erzählen drei Ölskizzen. Darunter befindet sich mit dem *Waldbad* (Kat. Nr. 4) ein Sujet, das die von Faunen und Nymphen bevölkerte lyrische Natur Stucks anklingen lässt,

aber auch bei Otto Kopp (1879–1947) motivische Entsprechungen findet,[21] mithin bei einem Vertreter der Neuen Secession, die 1914 gegründet und 1938 auf Betreiben des Stuckschülers[22] Adolf Ziegler (1892–1959) aufgelöst wurde.[23] Auch das *Frauenporträt* (Kat. Nr. 2) ist eine sehr frühe Arbeit mit Jugendstil-Signatur. Malerisch freier zeigt sich die perspektivisch kühne Szene mit dem Fiaker im nachtgrauen Stadtraum (Kat. Nr. 3), in der Wolf Stimmungswerte erzeugt, ohne Formen impressionistisch aufzulösen oder kompakt zu vereinfachen.

Als Lehrer brachte Stuck Jugendstil-Künstler und Expressionisten ebenso hervor wie Vertreter des Bauhauses und der Neuen Sachlichkeit sowie Karikaturisten des *Simplicissimus*.[24] Die symbolistische und oftmals frivole Kunst Stucks hingegen galt schon mit dem rapiden Abschwung der Jugendstil-Bewegung um 1912 als passé.[25] Doch wie wenig das eigene Werk unter Umständen über die Qualitäten als akademischer Lehrer aussagt, zeigt das Beispiel von Anton Ažbe (1862–1905), der als Antipode der Malerfürsten Stuck und Lenbach die Avantgarde ausbildete, ohne selbst als Maler berühmt zu werden. Wolf referiert nicht vordergründig auf die Werke Stucks; wie wir weiter sehen werden, weisen seine Arbeiten doch stärkere Bezüge zum Kern-Spektrum der Stuck-Schule auf, als zu den magisch-realistischen und sozialkritisch-veristischen Facetten der Neuen Sachlichkeit oder gar zur Abstraktion. Eine Rolle spielten hierfür die gegen Ende der 1920er Jahre in Europa sich abzeichnenden Tendenzen der Rückkehr zur Figuration und einer neuen Klassizität,[26] welche die Kunst der Jahrhundertwende nochmals anschlussfähig werden ließen. Darüber hinaus öffnet der Bereich des Grotesken und Phantastischen im Werk Wolfs eine Hintertür auch zum Surrealismus.



3 *Kutsche mit zwei Schimmeln, 1926, Siehe Kat. Nr. 3*

Emotion und Stilisierung: Landschaften, Blumenstillleben und Pferde

Seine künstlerischen Lebensthemen fand Wolf im Umland Münchens und auf dem heimischen Fensterbrett. Eine Reihe aquarellierter Waldbilder spürt dem Licht und der verborgenen Ordnung in den im 19. Jahrhundert mit schnellwachsenden Nadelhölzern aufgeforsteten Stangenwäldern nach und erzeugt durch im Gegenrhythmus wachsende Stämme oder kontrastierende, einzelne Laubbäume Spannung. Besonders reizvoll zeigt sich diese dem Natureindruck verpflichtet bleibende Formanalyse im Fall des vielgestaltigeren Buchenwaldes (Abb. 4). Die hier gegenstandsbezogen eingesetzte Farbe wandelt ihre Bedeutung in dem vom Stakkato der Pinselschraffuren zur nervösen Vibration gebrachten Aquarell *Föhren* (Kat. Nr. 28) zur Luftperspektive, ebenso in den aus der Totalen konzipierten, fernsichtigen Landschaften (Kat. Nr. 24, 26, 46). Ihre ästhetische Überzeugungskraft gewinnen diese spezifische Lichtstimmungen erzeugenden Blätter, die von 1925 bis 1945 datieren, durch die konsequente Abstraktion des Vordergrundes und das Fehlen anekdotischer Elemente. Hingegen zeigt sich die *Moorlandschaft* (Kat. Nr. 27) einer Jugendstil-typischen linearen Stilisierung des Organischen verpflichtet, während unter anderem die winterlich karge *Landschaft mit Brücke* (Kat. Nr. 20) jenen Werken von 1928 angehören dürfte, die ein Rezensent 1936 als „düstere Landschaften“ empfand.[27] Im Bereich der Blumen-Aquarelle gelingt es Wolf, durch selektive Gegenständlichkeit und seinen freieren Farbgebrauch affektive Nuancen anklingen zu lassen. Im Vergleich etwa zu den üppig blühenden Sonnenblumen Emil Noldes (1867–1956),[28] die dieser in den 1930er Jahren vermehrt malte und ausstellte, um den Angriffen auf seine figürlichen Werke auszuweichen,[29] wirken Wolfs Sonnenblumen ungleich fragiler, auch morbider (Kat. Nr. 48). Ähnlich wie



4 *Waldweg, 1924, Siehe Kat. Nr. 21*

Otto Dix (1891–1969) in den späten 1930er Jahren,[30] rekurrierte der Künstler in manchen Aquarellen dieser Zeit stilistisch auf altdeutsche Vorbilder der Dürerzeit, und schuf Waldszenen mit detailreichen Geländeaufnahmen (Kat. Nr. 43, 44).

Großen Raum nimmt in den 1930er und 40er Jahren das Tierstudium ein, und hier häufig die Beschäftigung mit Pferden, Reitern und Kutschen (Kat. Nr. 31–34, 39–42) – eine Flucht aus der Moderne? Aus der locker geschwungenen Konturlinie heraus schafft Wolf bewegte, organische Figuren, deren zeichnerische Reduktion zur lyrischen Stimmung beiträgt. Eine auffällige Rolle spielen Pferde in Wolfs graphischen Zyklen zu Rainer Maria Rilkes (1875–1926) *Die Weise von Leben und Tod*[31] und zur – von der NS-Ideologie stark vereinnahmten – Nibelungensaga.[32]

Großstadtleben um 1930

Es ist unbekannt, wie Wolf mit der bedeutenden, von Alfred Flechtheim (1878–1937) begründeten Kunst- und Literaturzeitschrift *Querschnitt* in Kontakt kam, die in schwarzweißen Bildstrecken aktuelle Photographie und Architektur publizierte und auf dem farbigen Titelblatt Graphiken namhafter Künstler wie Erich Heckel (1883–1970) und Felix Nussbaum (1904–1944) druckte. Drei unserer Aquarelle gehören einer Gruppe von Entwürfen[33] für das Septemberheft 1932[34] an. Sowohl Sujet als auch Bildsprache weichen merklich von den meisten bekannten Arbeiten Wolfs ab, denn hier wendet er sich dezidiert dem Großstadtleben zu und kombiniert expressionistische, dadaistische und konstruktivistische Verfahren. So bewegt sich die schlanke Dame im Bad (Kat. Nr. 36), deren Frisur dem Typ der Neuen Frau entspricht, in einem durch aufeinanderstoßende schräge Linien dynamisierten Bildraum. Der Boden ist komplett in die Fläche geklappt, während



5 *Auf dem Weg zur Oper, 1931 (Ausschnitt), Siehe Kat. Nr. 38*

Einrichtungsgegenstände widersprüchliche Perspektiven angeben. In *Auf dem Weg zur Oper* (Abb. 5) schiebt sich eine Litfaßsäule als Quasi-Collage ins Bild, deren Werbe-Ästhetik durch die Formrepetition das Figurenpaar zu spiegeln scheint. Auch *Straßenschlucht* (Kat. Nr. 37) besitzt keinen einheitlichen Bildraum, sondern enthält eine Montage verschiedener Automobile, die durch perspektivische Verzerrungen sowie die Verschmelzung ihrer Umrisse mit Schatten und Lichtkegeln die Dichte, die Aggressivität und den Lärm des modernen Stadtverkehrs heraufbeschwören – trotz der 90 Jahre später unübersehbaren Antiquiertheit der Automodelle eine heute nur allzu aktuelle Vision. Da mehrere, teils merklich humoristische Entwürfe um das Thema Verkehr kreisen, könnte Wolf durch eine frühere Ausgabe des *Simplicissimus* mit dem Thema *Mehr Verkehr!* angeregt worden sein,[35] durch die Titelgraphik und die Karikaturen ebenso wie durch enthaltene Werbeanzeigen diverser Automarken. In dem vom *Querschnitt* letztlich gewählten Aquarell bändigt ein Schutzmann eine gewaltige Blechkolonne, um einem Spielzeugauto Vorfahrt zu gewähren.[36]

Durch den exzeptionellen Charakter dieser Entwürfe liegt die Vermutung nahe, Wolf könnte die genannten Bildverfahren abwertend eingesetzt haben, um damit das moderne Großstadtleben, vielleicht auch die gesamte Weimarer Moderne negativ zu markieren. Der liberalen, weltoffenen Linie der Zeitschrift würde diese Intention zwar widersprechen, doch mit der ab 1933 das Münchner Kunstleben tiefgreifend bestimmenden Doktrin wäre sie konform. Auch wenn eine künstlerisch retrospektive Haltung Wolfs kaum von der Hand zu weisen ist und sich das Verhältnis seiner Überzeugungen zum Nationalsozialismus aus Mangel zuverlässiger Quellen nicht konstruieren lässt, hat er in einigen zeitlich korrelierten Aquarellen vergleichbare Mittel angewandt. Vor einer hochgeklappten Landschaft bildet die Figurengruppe *St. Martin* (Kat. Nr. 39) eine Komposition kompakter, flächiger Formen, dabei macht die Einfassung der Konturen durch kräftige Linien die Umsetzung in ein Glasbild denkbar.[37] Ein Liniengerüst hält auch die antiperspektivisch durch-



6 *Roter Mond (Ausschnitt), 1931, Siehe Kat. Nr. 35*

einander purzelnden Häuser in *Roter Mond* (Kat. Nr. 35) zusammen, die eine geradezu skulpturale, freilich instabile Formation bilden und zur mysteriösen Gesamtstimmung beitragen.

Groteskes und Phantastisches als Echoraum der Zwischenkriegszeit

Aus der Lehre Stucks, der selbst als Illustrator der *Fliegenden Blätter* begonnen hatte, ging eine große Zahl professioneller Karikaturisten hervor, und auch die spielerische Praxis der Karikatur am Bauhaus wurde auf die Münchner Studienerfahrung der Künstler zurückgeführt.[38] Mit Alfred Kubin (1877–1959) wandte sich ein weiterer Stuck-Schüler ganz der Nachtseite des Traums und unbewusster Phantasien zu. Doch auch in diese Bildwelten sind Darstellungsmittel der Karikatur eingeflossen. Vergessen scheinen heute die Umstände, die für ihre Hochkonjunktur im München des späten 19. Jahrhunderts verantwortlich waren: Auf den vom bayerischen Klerus und katholischen Verbänden entfachten Kulturkampf um die Kunstfreiheit reagierten die Künstler mit provokativen Gemälden und Karikaturen.[39] Nachdem die Behörden, die zu Beginn der 1880er Jahre das Münchner Laissez-faire noch verteidigt hatten, die katholischen Repressionswünsche implementierten und Ausstellungen wegen Blasphemie, zu viel Nacktheit oder Aufrührertum zensierten sowie die Akademie sanktionierten,[40] war die Gründung der Zeitschrift *Simplicissimus* 1896 eine logische Folge. Sie verlagerte einen Teil dieses Konflikts, in dessen Zentrum der Naturalismus stand, in ein Medium, das schärfere visuelle Angriffe ermöglichte.[41] Alle diese Faktoren werden zeitverzögert im Werk Wolfs wirksam, der schon während seiner Studienzeit sein zeichnerisches Talent in Richtung grotesker, spöttischer und phantastischer Bilder lenkte.



7 *Hexe im düsteren Wald (Ausschnitt), 1927, Siehe Kat. Nr. 9*

In der raffinierten Bildkonstruktion der *Hexe* (Abb. 7), die aus ihrem Habitat, dem finsteren Wald herausgetreten ist, differenziert Wolf bewusst Farbe und Linie. Dabei greift er auf eine Tradition des Volksmärchens zurück, in der die alte Frau als „Sozialleiche" im Wald lebt und vor allem seit der Romantik unheimlich wird.[42] Durch die Kombination des verhüllenden, in Signalfarbe flächig aquarellierten Mantels mit der feinen Linienzeichnung, die eine frontale Fratze nur andeutet, stellt sich das Entsetzen des Angeblicktwerdens erst im zweiten Moment ein. Metonymisch verstärkend wirkt die Krallenhand, die sich auf einen viel zu dünnen Stock stützt – der als spitze Waffe in Richtung Betrachter stechen könnte. Formal erinnert die Verbindung kompakter, kantiger Flächigkeit und linear detaillierter Anatomie an Arbeiten Egon Schieles (1890–1918) und Gustav Klimts (1862–1918) um 1910. Inhaltlich weist sie den Weg in eine keinesfalls mehr erotisierte, sondern dämonisierte Welt. Anhand dieses Blattes wird deutlich, dass auch Wolfs leere Wälder keine ganz harmlosen Orte sind.

Zum weiteren Bildpersonal, das Wolf mit den Verfahren der Linien- und Flächenabstraktion sowie insbesondere der physiognomischen Verzerrung karikiert, gehören eine Dilettantin (Kat. Nr. 13) und die Vertreter geistiger Berufe, so der Lehrer und der Astronom (Kat. Nr. 11). Sie unterliegen einer antinaturalistischen Transformation, die über die Übertreibung charakteristischer oder typischer Züge hinaus zu bizarren, teils geradezu körperlosen Figuren führt. Im Falle des *Frommen Quartetts* (Abb. 8), das eine Gruppe von Klerikern durch die Andeutung unfrommer Begierden verspottet, und mit weiteren Karikaturen scheint Wolf den in der Weimarer Republik obsolet gewordenen Kulturkampf der Kaiserzeit wieder aufzunehmen. Er tat dies allerdings in einer Atmosphäre, in der die in München erstarkten Nationalsozialisten bereits Ressentiments gegen die Figur des ‚Intellektuellen'[43] und die Kirchen schürten. In den Karikaturen der vom Nürnberger Julius Streicher gegründeten, schon vor 1933 auch in Bayern verbreiteten Zeitschrift *Der Stürmer* war der anti-



8 *Das fromme Quartett (Ausschnitt), 1927, Siehe Kat. Nr. 10*

jüdische Hass zentral;[44] zugleich hatte das Hetzblatt eine eindeutig antiklerikale Zielrichtung und rief örtlich den Widerstand mutiger Kirchenleute hervor.[45] Tatsächlich nähert sich die gebogene lange dünne Nase, die Wolf der Hexe und einigen Pfarrern verlieh, in einigen Zeichnungen der im 19. Jahrhundert als antisemitisches Stereotyp[46] geprägten „Sechser"-Form[47] an, wird in unseren Beispielen aber nicht in diesem Sinne semantisiert.[48]

Solche gefährlichen Ausprägungen bringen die doppelte Wurzel der modernen Karikatur zum Vorschein: Zum einen wurde die mit Übertreibung und pointierter Verknappung arbeitende Porträtkarikatur als ein soziales Spiel geübt, in dem das Mitlachen der Karikierten möglich oder beabsichtigt war,[49] was auch für Gesellschaftssatiren beispielsweise eines William Hogarth (1697–1764) gelten kann. Zum anderen führt eine zweite Tradition zurück zu groben Bildsatiren am Beginn der frühen Neuzeit, die einseitig der Schmähung und Verhöhnung der Dargestellten dienten.[50] Dennoch geht Wolfs *Frommes Quartett* nicht in dieser im Zeitkontext bedenklichen Funktion auf, sondern wahrt einen Bildwitz, der auf die Kunst der Jahrhundertwende zurückweist. Das hier im Hintergrund wirksame Prinzip der Kreation bewegter menschlicher Figuren aus der Verwandlung und Physiognomisierung fließender oder wabernder Formen tritt in anderen Blättern greifbarer hervor. Während in *Nachtmahr* (Kat. Nr. 15) und in *Spaziergänger im Sturm* (Kat. Nr. 14) noch kohärente Figuren zu erkennen sind, zeigt sich das Blatt *Apokalypse* (Kat. Nr. 19) inspiriert von Richard Riemerschmids (1868–1957) Gemälde *Wolkengespenster I* von 1897.[51] Eine ikonographische Verbindung liegt auch zu Kubins morbider Vision *Der Schwarmgeist* (Abb. 9) (um 1903)[52] auf der Hand.



9 *Alfred Kubin, Schwarmgeister, Feder in Tusche, 31,3 × 39,6 cm, um 1903, Leopold Museum Wien*

Die betrachteten Zeichnungen zeigen, dass Wolf eine eng mit der Romantik verbundene, durch die klassizistische Akademietradition noch zu seiner Studienzeit aktuelle Entwicklungslinie der Karikatur aufnimmt, nämlich die der bewussten Verhässlichung im Gegensatz zum Ideal.[53] Insofern ließe sich ein Teil dieser Werke dem aus der Lite-

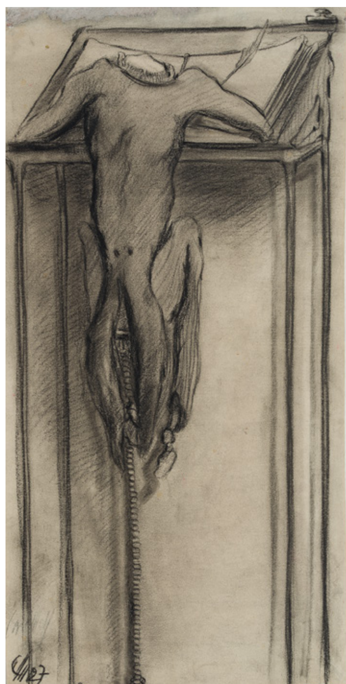
raturwissenschaft abgeleiteten und bis in die Gegenwart ausgreifenden Konzept der Schwarzen Romantik zuordnen.[54] Allerdings erweitern Wolfs Bilderfindungen häufig einen literarisch inspirierten Imaginationsraum, ohne als eigentliche Illustrationen zu fungieren. Zeitgenössische Rezensenten bemerkten dies anhand des Rilke-Zyklus.[55] Doch nicht nur der Literaturbezug, auch das Fehlen einer impliziten idealistischen Perspektivierung dürfte es berechtigen, einen Teil dieser Werke mit der im Zusammenhang der Schriften Franz Kafkas (1883–1924) untersuchten Ästhetik des Bösen zu verbinden.[56] In dem Blatt *Fluch der bösen Tat* (Kat. Nr. 16) radikalisiert und verdichtet Wolf die in den dekadenten Bildphantasien Gustave Moreaus (1826–1898) um die Jahrhundertwende detailreich ausgemalte Verbindung von Erotik und Grauen, welche Franz von Stuck beeinflusste,[57] und an die in den 1930er Jahren Salvador Dalí (1904–1989)[58] und auch der surrealistische Photograph Erwin Blumenfeld (1897–1969)[59] anknüpften. Lauert der kleine Schädel aus einer Körperhöhle oder einer klaffenden Wunde, zwischen gespreizten Armen oder gespreizten Schenkeln? Mit dieser düsteren Vision überschreitet Wolf Kubins humorvolle Zeichnung *Todessprung* (1901–02),[60] und selbst die deutlich schwarzhumorigere Zeichnung *Siesta* (1980) von Tomi Ungerer[61] nimmt sich dagegen fast harmlos aus. Weitere traumartige und beklemmende Bilder lassen an Kafkas *Das Schloss* (1922) oder auch *Die Verwandlung* (1916) denken. Das gilt sicherlich für die suggestiven, menschenleeren Visionen *Weg in die Endlosigkeit* (Abb. 10) und *Verbindung zueinander* (Kat. Nr. 18). Dem gingen wiederum im Werk Kubins vergleichbare Erfindungen voraus, die allerdings von einem in einen monumentalen Rachen ziehenden Menschenstrom (*Ins Unbekannte*, 1900–01)[62] oder von einer einzelnen Angstfigur (*Die Stiege*, um 1902–03)[63] belebt sind.



10 *Weg in die Endlosigkeit, 1928, Siehe Kat. Nr. 17*

Korrelationen dieses Werkkomplexes zum Surrealismus bestätigt das Blatt *Der Sekretär* (Kat. Nr. 12), in dem wir vermeintlich ein am Pult hängendes kopfloses Wesen erblicken, dessen Körpermitte in mehrere seltsame Gliedmaßen zu münden scheint. Dies gleicht den fetischistischen Phantasien Hans Bellmers (1902–1975), der zur gleichen Zeit seine *Spiele der Puppe* inszenierte. Auf einer Photographie von 1935

ist eine aus zwei über den Unterleib verbundenen Beinpaaren gebildete Puppe zu sehen, die Bellmer an einen Haken im Türrahmen gehängt hat.[64] Im Falle von Wolfs *Sekretär* jedoch ist der von kreisrundem Haarausfall betroffene Kopf zwischen den Schultern komplett eingesunken, die vermeintlichen Arme entpuppen sich als vom Hocker hängende Rockschöße, seine Füße sind mitsamt Schuhen zu winzigen Gebilden verkümmert – selten wurde die professionelle Deformation so drastisch ins Bild gesetzt. Damit dürfte die zu Beginn angeklungene Frage neu aufgeworfen sein: Das grundlegende karikaturistische Mittel der Antithese, das einige *Querschnitt*-Entwürfe glänzend anwenden, fehlt in Wolfs Typologie karikierter Figuren und Situationen. Wo befinden sich dann die Antithesen zu den deformierten und geschrumpften Figuren? Die ab 1937 auf den Großen Deutschen Kunstausstellungen vertretenen Bildhauer, aber auch Heimatmaler wie Angerer stellten sie dar; Wolfs Porträt der Maria Adlmüller (1942), das den Lenbachpreis gewann, fügt sich in das Bild von Gesundheit und kräftiger Durchbildung als Schönheitsideal.[65] Dennoch sind in seinen Karikaturen die Verfahren der Verknappung und Zuspitzung am Werk, die für eine Infragestellung aus klassizistischen Rückgriffen geformter Figurenideale sprechen. Wolfs Handhabung der Linie bringt eine für die Massenkommunikation wenig taugliche Stilisierung bizarrer Verzerrungen hervor, welche den Eigenwert der Zeichnung betont und im Einzelfall (Kat. Nr. 13) die kühle Bildsprache der Neuen Sachlichkeit aufnimmt.



11 *Der Sekretär, 1927, Siehe Kat. Nr. 12*

Anmerkungen

1 Lenman 1982, S. 30–32; Arndt 1983, S. 445.
2 Lenman 1982, S. 32; Schrick 1994, Kapitel 3.
3 Aufnahmebrief vom 15.02.1926, reproduziert in WVZ, S. III.
4 Zur Münchner „Kameradschaft der Künstler" als NS-Organisation siehe https://de.wikipedia.org/wiki/Kameradschaft_der_Künstler (letzter Besuch 09.12.2020).
5 Völkischer Beobachter Nr. 197, 15.07.1940. Siehe http://www.kunstmalerkarlwolf.de/.
6 So beriefen sich die Nationalsozialisten auf den Renaissancemenschen Lenbach als Kronzeugen für das Prinzip des „Willens"; über die von Bismarck 1892 vor der Lenbach-Villa gehaltene Rede wurden beide propagandistisch in die geistige Ahnenreihe Hitlers aufgenommen: Schrick 1994, S. 206f.
7 Gerade in der „Kameradschaft" suchte man die „stille Natur": Christoffel 1943, S. 186.
8 Thomas Heinzeller zufolge wurde Angerer nach dem Tod Stucks zum lebenslangen Freund und ermöglichte wohl durch seinen Einfluss die rege Ausstellungstätigkeit Wolfs 1929–1943. Heinzeller 2006, S. VII.
9 Die Forschung zum 1891 in Thalheim bei Wels geborenen, nach 1949 gestorbenen Angerer liegt brach, siehe AKL, S. 57.
10 Das heute im Deutschen Historischen Museum Berlin befindliche Bildnis *Karl Wolf* wurde 1940 von Adolf Hitler für 500 RM erworben: http://www.gdk-research.de/de/obj19403879.html; 1944 zahlte die Süddeutsche Zellwolle A.G. für *Südtirolerin* 4000 RM: http://www.gdk-research.de/de/obj19440018.html. Daraus ist kein Rückschluss auf eine persönliche Bekanntschaft zwischen dem Dargestellten und dem Großkunden der GDA möglich, was zusätzlich durch die Überlieferung der Familie gestützt wird, dass Walburga und Karl Wolf öfters für Angerer Modell standen.
11 Ludwig 1989, S. 24.
12 Ludwig 1989, S. 25.
13 Ebd.
14 Zacharias 1989, S. 17.
15 Ludwig 1989, S. 24.
16 Dies verdeutlicht eine Photographie von Friedrich Witzel, die Stuck um 1927/28 im Malerkittel vor seinem Gemälde *Sisyphos* zeigt.
17 Dafür spricht das möglicherweise schon vor 1940 entstandene Porträt, siehe oben Anm. 10.
18 Zitiert nach Ludwig 1989, S. 24.
19 Zacharias 1989, S. 17.
20 Der Rembrandtismus war en vogue, denn die völkische Eingemeindung Rembrandts durch Julius Langbehns antimoderne Kampfschrift *Rembrandt als Erzieher* (1890) erreichte in den 1920er Jahren mit fast dreißig Neuauflagen sowie der seit 1922 mehrfach nachgedruckten *illustrierten Volksausgabe* neue Höhepunkte.
21 Michel 1927, Abb. S. 7.
22 Zacharias 1989, S. 18.
23 Pariser Tageszeitung 01.03.1938.
24 Zacharias 1989, S. 18.
25 Boime 1972, S. 23.
26 In der Neuen Secession wurde diese beispielsweise von Hugo Troendle (1882–1955) vertreten, siehe Michel 1927 mit Farbabb. S. 11.
27 Ulmer Tagblatt, WVZ S. 161.
28 Zum Beispiel *Reife Sonnenblumen*, 1932, Öl/Lw., 73,5 × 89 cm, Detroit, Institute of Arts.
29 Fulda 2019, bes. S. 122.
30 Zum Beispiel *Wald am Abend*, 1940, Öl/Lw., 100,5 × 75,5 cm, Darmstadt, Sammlung Sander.
31 Diese Deutung liefert 1936 der Rezensent des Ulmer Tagblattes, WVZ S. 161.
32 WVZ S. 18f.

33 WVZ S. 154f.

34 WVZ 681–1931 *Titelblatt September*.

35 Simplicissimus 30, Nr. 16, 20.07.1925.

36 Das Septemberheft (XII, 9, 1932) nimmt nicht auf das Verkehrsthema Bezug, jedoch erschien im Januar (XII, 1, 1932) der Beitrag von Georg Kaiser: *Anti Auto, Für Fahrrad*, S. 30–32.

37 Mit derartigen Aufträgen muss er in den 1930er und 40er Jahren bedacht worden sein, da sich laut Thomas Heinzeller Architekten nach Kriegsende daran erinnerten und Wolf wieder für Fresken und Glasfenster heranzogen. Entwürfe der 1950er und 60er Jahre im expressionistischen Stil dokumentiert die Homepage zu Karl Wolf: http://www.kunstmalerkarlwolf.de/. Heinzeller 2006, S. VIII.

38 Boime 1972, S. 23.

39 Makela 1996.

40 Ebd. bes. S. 191f.

41 Ernst Neumann schrieb in Paris 1905 in sein Tagebuch, der *Simplicissimus* sei die einzige Form spirituellen Protestes, und fügte an, traurigerweise sei es nur eine Formulierung negativen Protestes, der positive kreative Kraft fehle: Simmons 2005, S. 59.

42 Lehmann 2008, S. 41.

43 Schmitz-Berning 2007, S. 315–322 (Intellekt) und 357–359 (Intellektueller).

44 Liebel 2011, S. 58.

45 Fröhlich-Broszat 1983, bes. Kap. II.

46 Wie Mona Körte ausführt, tritt die physiognomische Re-Semantisierung des „Jüdischen" auf, als dessen Identifizierbarkeit durch die Aufhebung der Kennzeichnungsregeln schwindet. Körte 2011, S. 114f.

47 Liebel 2011, S. 60.

48 Vgl. im WVZ insbesondere S. 139, Nr. 602-1927 *Herr Wichtig*, S. 144, Nr. 634-1928 *Das Komplott*, S. 150, Nr. 658-1927 *Der Wucherer* und S. 151, Nr. 666-1927 *Wo ist mein Geld* (hier kennzeichnen Schläfenlocken den orthodoxen Juden); wenngleich nach Auskunft der Nachfahren Wolfs die Titel der Blätter generell nicht vom Künstler stammen, weisen sie hier klar auf den Zeitkontext.

49 So schrieb Hofmann 1956, S. 358: „Die Karikatur kann erst begriffen werden, wenn wir sie als Partner eines Dialogs betrachten, in dessen Verlauf sie die Rolle des Fragenden, des Behauptenden und des Provozierenden zu spielen hat."

50 Siehe Ausst.-Kat. Hannover u.a. 1984–85, bes. S. 94.

51 Pappe im Originalrahmen, 45 × 77 cm, München, Städtische Galerie im Lenbachhaus.

52 Feder in Tusche laviert, gespritzt, auf Katasterpapier, 19,6 × 32,2 cm (Darst.), Wien, Leopold Museum. Vgl. Ausst.-Kat. Wien 2002, S. 89, Abb. 34.

53 Auch in diesem Sinn sprach Werner Hofmann 1956 von einer „Gegenkunst".

54 Ausst.-Kat. Frankfurt u.a. 2011–13.

55 Ulmer Tagblatt, WVZ S. 161.

56 Bohrer 2004, bes. S. 44–47 und S. 199–209.

57 Cooke 2009.

58 *Die Ballerina als Totenkopf*, um 1932, Öl/Lw, Sammlung Merz, Kunstmuseum Lichtenstein. Ausst.-Kat. Frankfurt am Main u.a. 2011–13, Nr. 159, Abb. S. 232.

59 *Totenschädel*, um 1932, Sammlung Dietmar Siegert. Ausst.-Kat. Frankfurt am Main u.a. 2011–13, Nr. 164, Abb. S. 237.

60 Feder/Rohrfeder in Tusche, laviert, auf Papier, 30,2 × 22,7 cm, Wien, Privatbesitz.

61 Bleistift, 61 × 43 cm, Hannover, Wilhelm Busch Museum. Ausst-Kat. Hannover u.a. 1984–85, Nr. 252, Abb. S. 337.

62 Feder in Tusche, laviert, gespritzt, auf Katasterpapier, 21,9 × 30,2 cm (Darst.), Wien, Leopold Museum.

63 Feder in Tusche, laviert, gespritzt, auf Katasterpapier, 33,1 × 19,4 cm (Darst.), Wien, Leopold Museum.

64 *Die Puppe (Beine)*, 1935, Silbergelatine, Originalabzug, 16,4 × 15 cm, Sammlung Dietmar Siegert. Abb. Ausst.-Kat. Frankfurt am Main u.a. 2011–13, S. 227.

65 Ketter 2002, bes. S. 84f.



Katalog





1 In der Stuck-Klasse, 1926
Carl Obenland (1908–2008)

Öl auf Karton

Verso bezeichnet: „‘Stuckklasse‘ gemalt von Carl Obenland ca. 1926“

43,0 cm × 33,5 cm



2 Frauenporträt, 1925

Öl auf Karton

Unten rechts signiert: „Karl Wolf".

Verso eigenhändig bezeichnet: „Frauenporträt | Öl auf Karton | gemalt: ca 1925"

40,0 cm × 29,6 cm

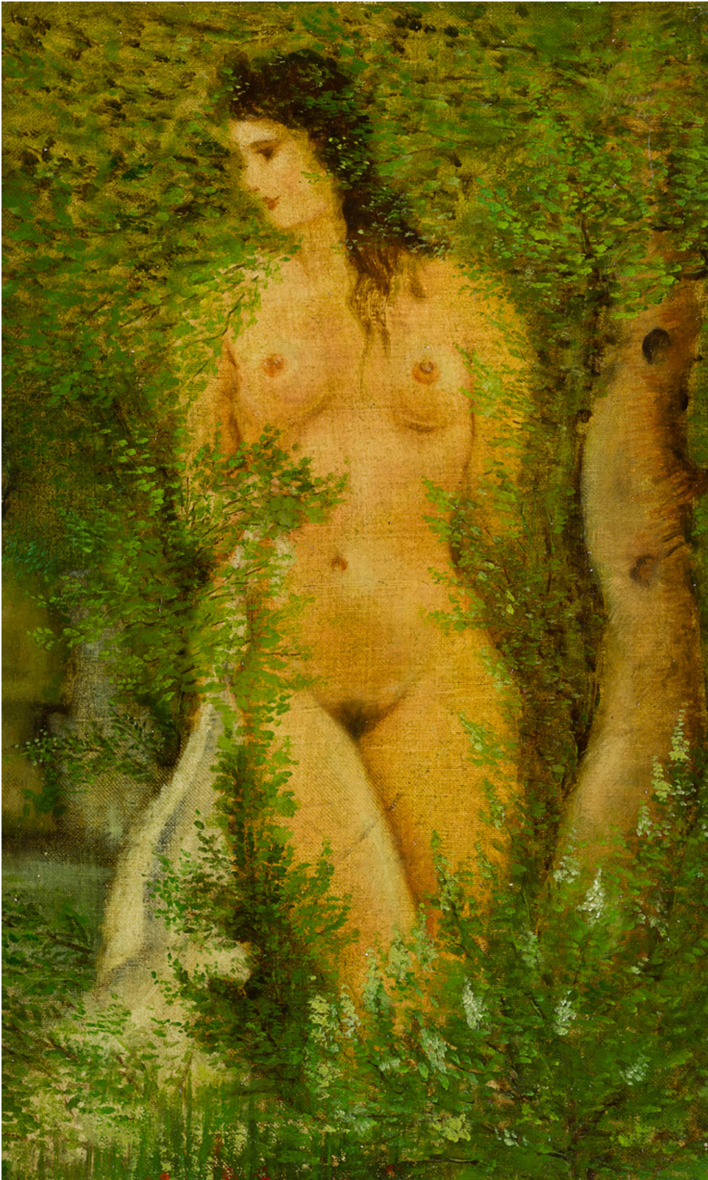


3 Kutsche mit zwei Schimmeln, 1926

Öl auf Karton

Unten rechts signiert: „Karl Wolf". Verso eigenhändig bezeichnet: „Kutsche mit 2 Schimmeln | Öl auf Karton | ca 1928 [in Bleistift korrigiert: ‚1926']"

33,0 cm × 24,5 cm



4 Waldbad, 1958

Öl auf Leinwand, montiert auf Holz

Verso eigenhändig bezeichnet und datiert: „Waldbad | 11. I. 58“

40,5 cm × 26,0 cm



5 Weiblicher Akt 1, 1926

Kohle auf Papier, aufgezogen auf Karton

Unten rechts signiert: „Karl Wolf“. Unten mittig datiert: „7 1 26“. Oben links nummeriert: „6“

42,1 cm × 24,4 cm



6 Weiblicher Akt 2, Akademiemodell, 1926

Kohle auf Papier

Oben links signiert und datiert: „CW 30 1 26“

45,6 cm × 59,4 cm



7 Männlicher Akt, 1926

Kohle auf Papier, aufgezogen auf Karton

Unten rechts signiert: „Karl Wolf“. Unten mittig datiert: „14 1 26“. Oben rechts monogrammiert: „CW“

44,8 cm × 26,2 cm



8 Weiblicher Akt 3, um 1926

Kohle auf Papier, montiert auf Papier

Unten rechts signiert: „Karl Wolf“

45,0 cm × 19,0 cm



9 Hexe im düsteren Wald, 1927

Aquarell auf Papier, montiert auf Papier

Unten rechts signiert: „Karl Wolf“. Verso von fremder Hand bezeichnet: „1927/10“

28,8 cm × 19,2 cm



10 Das fromme Quartett, 1927

Kohle auf Karton

Unten rechts signiert: „Karl Wolf“. Unten links monogrammiert und datiert: „CW 27 6“.

Verso eigenhändig bezeichnet: „4 Pfaffen | Juni 1927“

51,5 cm × 30,4 cm



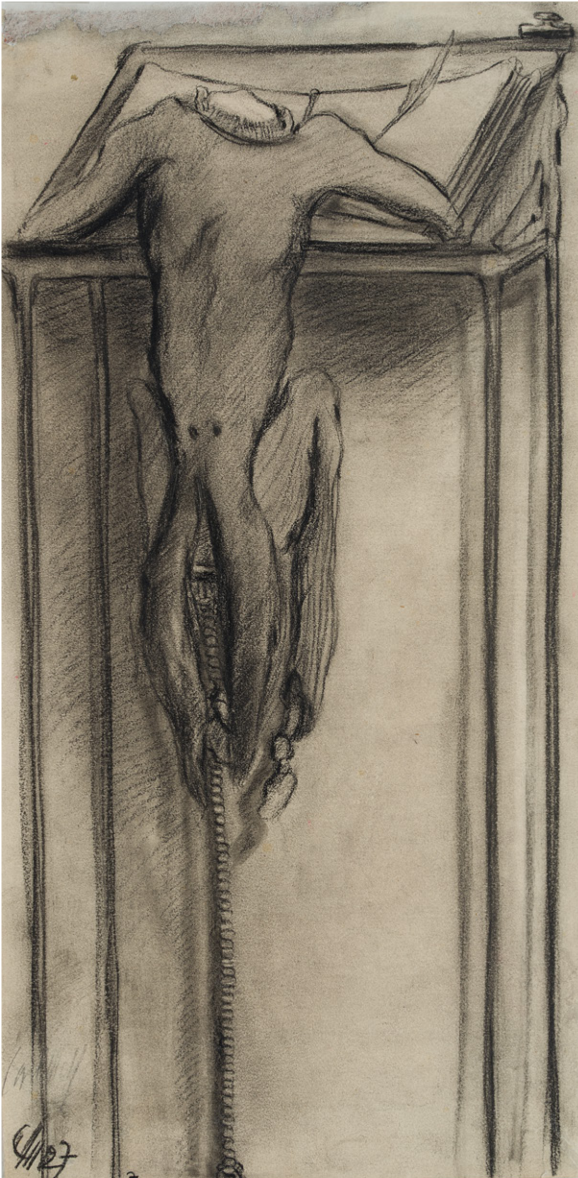
11 Sternengucker, um 1927

Kohle auf Karton, montiert auf Papier

Unten links signiert und datiert: „CW 27“. Unten rechts nummeriert: „7“.

Verso eigenhändig bezeichnet: „Wolf 24 2 26“

38,7 cm × 12,2 cm



12 Der Sekretär, 1927

Kohle auf Papier, montiert auf Papier

Unten links signiert und datiert: „Carl Wolf CW 27“

38,5 cm × 19,8 cm



13 Karikatur der Frau Dr. O, 1927

Aquarellierte Federzeichnung auf Papier, montiert auf Papier

Unten links signiert und datiert: „CW C. Wolf | 1927 3“.

Unten rechts eigenhändig bezeichnet: „Frau Dr. O.“

31,1 cm × 22,2 cm



14 Spaziergänger im Sturm, 1928

Kohle auf Papier, montiert auf Papier

Unten rechts signiert und datiert: „CW 28 3“

27,9 cm × 15,7 cm



15 Nachtmahr, 1928

Kohle auf Papier, montiert auf Papier

Unten links signiert und datiert: „CW 28 4"

32,7 cm × 20,7 cm



16 Fluch der bösen Tat, 1928

Kohle auf Papier, montiert auf Papier

Unten rechts signiert und datiert: „CW 28 6“

22,3 cm × 20,1 cm



17 Weg in die Endlosigkeit, 1928

Kohle auf Papier, montiert auf Papier

Unten rechts signiert und datiert: „CW 28“

36,3 cm × 22,5 cm



18 Verbindung zueinander, 1928

Kohle auf Papier, montiert auf Papier

Unten rechts signiert und datiert: „CW 28 6“

36,9 cm × 13,9 cm



19 Apokalypse, 1928

Kohle auf Papier, montiert auf Papier

22,9 cm × 31,3 cm



20 Landschaft mit Brücke, 1928

Aquarell auf Papier, aufgezogen auf Papier

Unten links signiert und datiert: „Karl Wolf CW | 28 9“.

Verso eigenhändig bezeichnet: „Landschaft mit Brücke | September 1928“

32,6 cm × 24,8 cm



21 Waldweg, 1924

Aquarell auf Papier

Unten rechts signiert: „KW“. Verso eigenhändig bezeichnet: „Burglauer 1924“

35,0 cm × 24,9 cm



22 Waldweg auf dem Höhberg, 1924

Aquarell auf Papier

Unten rechts signiert: „KW". Verso eigenhändig bezeichnet: „Burglauer (auf d. Höhberg) | 1924"

35,0 cm × 25,1 cm



23 Nymphenburger Schlosspark, um 1925

Aquarell auf Papier, montiert auf Papier

Unten rechts signiert: „KW“. Verso eigenhändig bezeichnet: „Nymphenburger Schlosspark ca. 1925“

24,7 cm × 35,0 cm



24 Landschaft im Altmühltal, 1925

Aquarell auf Papier, montiert auf Papier

Unten rechts signiert: „KW“. Verso eigenhändig bezeichnet: „Altmühltal 1925“

24,8 cm × 35,0 cm



25 Heumanderl, 1926

Aquarell auf Papier, montiert auf Papier

Unten rechts signiert: „KW“. Verso eigenhändig bezeichnet: „Burglauer 1926“

24,7 cm × 35,0 cm

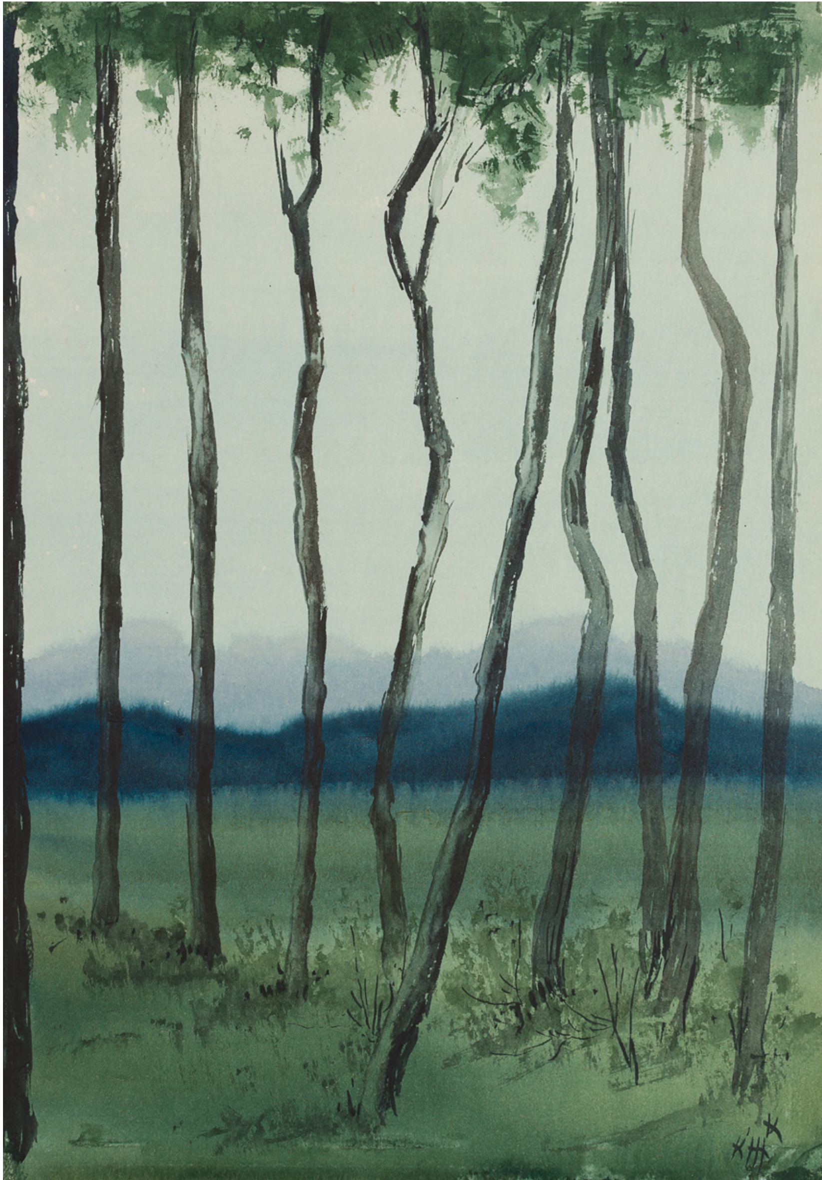


26 Sommertag, 1926

Aquarell auf Papier, montiert auf Papier

Unten rechts signiert: „KW“. Verso eigenhändig bezeichnet: „Burglauer 1926“

24,7 cm × 35,0 cm



27 Moorlandschaft, 1926

Aquarell auf Papier

Unten rechts signiert: „KW“. Verso eigenhändig bezeichnet: „Burglauer 1926“

35,0 cm × 24,8 cm



28 Föhren, 1928

Aquarell auf Papier

Unten rechts signiert: „CW“. Verso eigenhändig bezeichnet: „Karl Wolf | Föhren | 1928 VII (8.I.46 R)“

31,5 cm × 21,5 cm



29 Nächtliche Flusslandschaft, 1928

Aquarell auf Papier, aufgezogen auf Karton

Unten rechts signiert und datiert: „CW 28 7“.

Verso eigenhändig bezeichnet: „nächtliche Flusslandschaft | Juli 1928“

30,9 cm × 23,8 cm



30 Abendliche Berglandschaft, 1929

Kohle auf Papier, aufgezogen auf Karton

Unten rechts signiert und datiert: „Karl Wolf CW | 29 5“.

Verso eigenhändig bezeichnet: „abendliche Berglandschaft | Mai 1929“

23,5 cm × 23,4 cm



31 Reiter mit Handpferd, 1930

Federzeichnung auf Papier

Unten links signiert und datiert: „Karl Wolf CW 30". Unten rechts nummeriert: „93".

Verso eigenhändig bezeichnet: „Reiter mit Handpferd | 9.3.1930"

20,0 cm × 14,3 cm



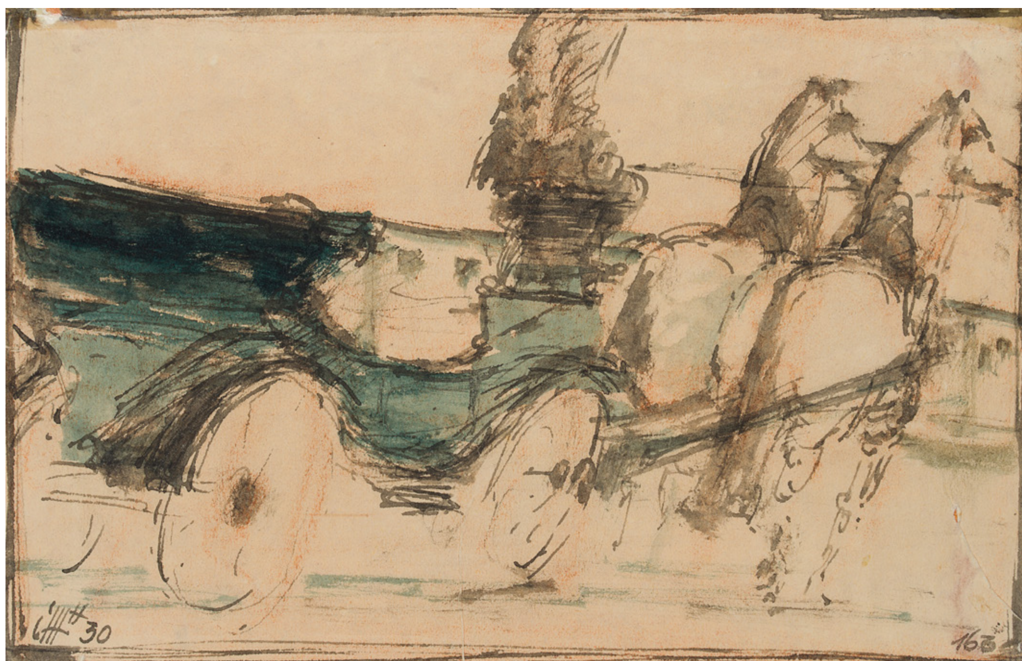
32 Zwei Reiter, 1930

Federzeichnung und Rötel auf Papier

Unten links signiert und datiert: „Karl Wolf CW 30“. Unten rechts nummeriert: „83“.

Verso eigenhändig bezeichnet: „2 Reiter | 8.3.1930“

20,1 cm × 27,5 cm



33 Kleine Kutsche mit zwei Pferden, 1930

Lavierte Pinselzeichnung und Rötel auf Papier

Unten links signiert und datiert: „CW 30“. Unten rechts nummeriert: „163“.

Verso eigenhändig bezeichnet: „Kleine Kutsche mit 2 Pferden | 16.3.1930“

14,8 cm × 22,9 cm



34 Abgesessener Reiter mit zwei Pferden, 1930

Lavierte Pinselzeichnung auf Papier

Verso eigenhändig bezeichnet: „abgesessener Reiter mit 2 Pferden | 1930“

13,7 cm × 8,7 cm



35 Roter Mond, 1931

Aquarell auf Papier

Oben links signiert und datiert: „CW 1931 4 7“.

Verso eigenhändig bezeichnet: „Karl Wolf München | roter Mond | 7.4.1931“

23,5 cm × 33,8 cm



36 Dame im Bad, 1931

Aquarell auf Papier

Oben rechts signiert und datiert: „CW 31/2“.

Verso eigenhändig bezeichnet: „Karl Wolf München [unkenntlich] | a/1931 | Illustration I.“

32,6 cm × 20,9 cm



37 Straßenschlucht, 1931

Aquarell auf Papier

Unten links signiert und datiert: „CW 1931 2“.

Verso eigenhändig bezeichnet: „Karl Wolf München [unkenntlich] c/1931 | Illustration III.“

32,7 cm × 22,9 cm



38 Auf dem Weg zur Oper, 1931

Aquarell auf Papier

Oben rechts signiert und datiert: „CW 1931/2“.

Verso eigenhändig bezeichnet: „Karl Wolf München [unkenntlich] | d/1931 | Illustration IV.“

32,2 cm × 22,0 cm



39 St. Martin, 1930

Öl auf Holz

Unten links signiert und datiert: „KW 30“.

Verso eigenhändig bezeichnet: „St. Martin | Ölmalerei auf Holz | 1930“

30,0 cm × 23,0 cm



40 Reiter zur Jagd, 1936

Aquarellierte Federzeichnung auf Papier

Verso eigenhändig bezeichnet: „Reiter zur Jagd 1936“

19,2 cm × 9,2 cm



41 Junges Wildpferd, 1934

Aquarellierte Pinselzeichnung auf Papier, montiert auf Papier

Unten rechts signiert und datiert: „Karl Wolf | 15.6.1934“.

Verso eigenhändig bezeichnet: „[unkenntlich] Bautzen | 1934/9 | Wildpferd“

8,0 cm × 7,5 cm



42 Wildpferd, Przewalski-Pferd, 1934

Aquarellierte Pinselzeichnung auf Papier, aufgezogen auf Papier

Unten links signiert und datiert: „Karl Wolf | 2.5.1934".

Verso eigenhändig bezeichnet: „Wildpferd | [unkenntlich] Bautzen | 1934/9"

16,0 cm × 16,7 cm



43 Bäume im Isartal, 1935

Aquarell über Federzeichnung auf Papier

Unten rechts signiert und datiert: „Karl Wolf | 7. August 1935“.

Verso eigenhändig bezeichnet: „im Isartal | 7.8.1935“

33,2 cm × 22,7 cm



44 Holzstoß im Wäldchen im Isartal, 1935

Aquarell über Federzeichnung auf Papier

Unten links signiert und datiert: „Karl Wolf | 8. August 1935“.

Verso eigenhändig bezeichnet: „Karl Wolf München | im Isartal | 8.8.1935“

26,7 cm × 30,7 cm



45 Landschaft am Chiemsee, 1931

Aquarell auf Papier

Unten rechts signiert und datiert: „Karl Wolf KW | 25. September 1931“.

Verso eigenhändig bezeichnet: „Karl Wolf München | Blatt 7/1931 | Chiemsee“

33,2 cm × 48,1 cm



46 Bergkette gegen Traunstein, 1945

Aquarell auf Papier, montiert auf Papier

Verso signiert und datiert: „Karl Wolf | 22. Juni 1945“.

Verso eigenhändig bezeichnet: „Volkrading | Bergkette gegen Traunsteiner Berge | Blatt 26“

23,7 cm × 34,1 cm



47 Studie einer Tannenmeise, um 1934

Aquarellierte Federzeichnung auf Papier, montiert auf Papier

Oben rechts eigenhändig bezeichnet: „Tannenmeise (Parus a ater L.) Brutvogel“

21,0 cm × 14,0 cm



48 Sonnenblumen, 1932

Aquarell auf Papier

Unten rechts signiert: „Karl Wolf“. Mittig datiert: „1932 VIII 29“.

Verso eigenhändig bezeichnet: „Karl Wolf München | Blatt 5/1932 | Sonnenblumen | 29.8.1932“

38,0 cm × 21,8 cm



49 Waldblumenstrauß, 1942

Aquarell auf Papier

Unten rechts signiert: „Karl Wolf“.

Verso eigenhändig bezeichnet: „Karl Wolf München | Waldblumenstrauß | gemalt am 11. Juli 1942“

37,5 cm × 26,7 cm



50 Schneerose, 1944

Aquarell auf Papier

Unten rechts signiert: „Karl Wolf".

Verso eigenhändig bezeichnet: „Karl Wolf | Schneerosen | 27.4.1944"

43,5 cm × 29,9 cm



51 Rittersporn und Löwenmaul, 1948

Aquarell auf Papier

Unten rechts signiert: „Karl Wolf".

Verso eigenhändig bezeichnet: „Kleiner Rittersporn u. Löwenmaul | 21. VII.1948 | Blatt 20/1948"

35,0 cm × 27,9 cm



52 Lila und rötlicher Mohn mit Vogel, 1955

Aquarell auf Papier

Unten rechts signiert: „Karl Wolf“. Verso eigenhändig bezeichnet: „Karl Wolf | lila u. rötl. Mohn in sehr langer Vase u. lilarotem Vogel | 31. VII. 1955“

36,5 cm × 26,0 cm

Literatur

Ausst.-Kat. Hannover u.a. 1984–85: Bild als Waffe. Mittel und Motive der Karikatur in fünf Jahrhunderten, hg. von Herwig Guratzsch, Gerhard Langemeyer, Christoph Stölzl und Gerd Unverfehrt, Wilhelm Busch-Museum Hannover, Museum für Kunst und Kulturgeschichte Dortmund, Kunstsammlung der Universität Göttingen, Stadtmuseum München, München 1984.

Ausst.-Kat. München 1989: Franz von Stuck und seine Schüler: Gemälde und Zeichnungen, hg. von Horst Ludwig. Villa Stuck, München 1989.

Ausst.-Kat. Wien 2002: Alfred Kubin. Aus meinem Reich, Meisterblätter aus dem Leopold-Museum, Wien, 05. Oktober 2002 – 06. Januar 2003, Ostfildern-Ruit 2002.

Ausst.-Kat. Frankfurt am Main u.a. 2011–13: Schwarze Romantik von Goya bis Max Ernst. Musée d'Arte moderne et contemporain de la Ville de Strasbourg, Zentrum Paul Klee, Bern, Städel Museum, Frankfurt am Main, Musée d'Orsay, Paris, Ostfildern-Ruit 2012.

Ausst.-Kat. Berlin 2019: Emil Nolde. Eine deutsche Legende: der Künstler im Nationalsozialismus, 2 Bde., Hamburger Bahnhof, Museum für Gegenwart, Berlin 2019.

AKL: Allgemeines Künstlerlexikon: die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker. Bd. 4, Angelin – Ardon, München u.a. 1992.

Arndt, Karl 1981: Die Münchner Architekturszene 1933/34 als ästhetisch-politisches Konfliktfeld. In: Broszat 1977–1983, Bd. III, Teil B, Herrschaft und Gesellschaft im Konflikt, hg. von Elke Fröhlich-Broszat und Anton Grossmann, München 1981, S. 443–512.

Bohrer, Karlheinz 2004: Imaginationen des Bösen. Für eine ästhetische Kategorie, München und Wien 2004.

Boime, Albert 1972: The Comic Stripped and Ash Canned: A Review Essay, in: Art Journal, 32/ 1 (1972), S. 21–25 und S. 30.

Broszat, Martin (Hg.) 1977–1983: Bayern in der NS-Zeit. 6 Bde., München 1977–1983.

Christoffel, Ulrich 1943: Ausstellung Münchner Künstler 1943, in: Die Kunst für alle, 58/8, Juni 1943, S. 178–186.

Cooke, Peter 2009: Symbolism, Decadence and Gustave Moreau, in: The Burlington Magazine, 151, Nr. 1274 (2009), S. 312–318.

Fröhlich-Broszat, Elke 1983: Die Herausforderung des Einzelnen. Geschichten über Widerstand und Verfolgung, Broszat 1977–1983, Bd. VI, München 1983.

Fulda, Bernhard 2019: Juden, Phantasien und Wikinger, in: Ausst.-Kat. Berlin 2019, Essay- und Bildband, hg. von Bernhard Fulda, Christian Ring und Aya Soika, München u.a., S. 119–133.

Heinzeller, Thomas 2006: Biografie, in: WVZ, S. VI-VIII.

Hofmann, Werner 1956: Die Karikatur – eine Gegenkunst [gekürzte Fassung], in: Ausst-Kat. Hannover u.a. 1984–85, S. 355–383.

Ketter, Helen 2002: Zum Bild der Frau in der Malerei des Nationalsozialismus. Eine Analyse von Kunstzeitschriften aus der Zeit des Nationalsozialismus. Diss. Passau 1999, Münster 2002.

Körte, Mona 2011: Bewegliche Nasen. Das Riechorgan als corpus delici, in: Ausschluss und Feindschaft: Studien zu Antisemitismus und Rechtsextremismus, hg. von Martin Kohlstruck und Andreas Klärner, Berlin 2011, S. 113–123.

Lehmann, Albrecht 2008: Wald: Die Volksliteratur und deren Weiterwirken im heutigen Bewusstsein, in: Der Wald als romantischer Topos, hg. von Ute Jung-Kaiser, Bern u.a. 2008, S. 37–51.

Lenman, Robin 1982: A Community in Transition: Painters in Munich, 1886–1924, in: Central European History, 15/1 (1982), S. 3–33.

Liebel, Vinicius 2011: Die politische Karikatur im Stürmer - eine dokumentarische Bildinterpretation, in: Zeitschrift für Qualitative Forschung, 11/1 (2011), S. 55–74.

Ludwig, Horst 1989: Stuck als Lehrer, in: Ausst.-Kat. München 1989, S. 22–25.

Makela, Maria 1996: The Politics of Parody: Some Thoughts on the "Modern" in Turn-of-the-Century Munich, in: Studies in the History of Art, 53 (1996), S. 184–207.

Michel, Wilhelm 1927: Die Münchener Neue Secession 1927, in: Deutsche Kunst und Dekoration, 31, Oktober 1927, S. 2–18.

Schmitz-Berning, Cornelia 2007: Vokabular des Nationalsozialismus, 2. durchgesehene und überarbeitete Aufl., Berlin 2007.

Schrick, Kirsten Gabriele 1994: Die Münchner Kunststadt-Diskussion 1781–1945. Wien 1994.

Simmons, Sherwin 2005: Ernst Neumann's "New Values of Visual Art": Design Theory and Practice in Germany at the Turn-of-the-Century, in: Design Issues, 21/3 (2005), S. 49–66.

WVZ: Monika und Ingo Wolf (Hg.): Karl Wolf 1901–1993: Aquarelle, Pastelle, Zeichnungen, Illustrationen, Öl. Bad Endorf 2006.

Zacharias, Thomas 1989: Die Akademie zur Prinzregentenzeit, in: Ausst.-Kat. München 1989, S. 9–21.



Alle Kunstwerke stammen aus dem persönlichen Nachlass des Künstlers.

Impressum

Text: Ulrich Pfarr
Gestaltung: Benedikt Ockenfels

H.W. Fichter Kunsthandel
Arndtstr. 49 | 60325 Frankfurt/Main
Tel: +49-(0)69-74 38 90 30 | info@fichterart.de
www.fichterart.de



Karl Wolf

Naturerfahrung und Nachtgestalten

Als Karl Wolf (1901–1993) im Februar 1926 in die Klasse Franz von Stucks (1863–1928) aufgenommen wurde, wurde er zu einem der letzten Schüler dieses für die Jahrhundertwende prägenden Münchner Künstlers.
Dass der berühmte Lehrer seinen Schülern eine selbstständige Entwicklung zugestandt, zeichnet sich auch am künstlerischen Lebenslauf Karl Wolfs ab. In seinen Werken wird spürbar der Geist der Stuckschen Kunst aufgegriffen, der sich in naturalistischen Akten, düster symbolistischen Bildthemen bis hin zu Karikaturen äussert. Dabei enthalten die satirischen Darstellungen ebenso wie die innigen Naturerfahrungen eine deutliche individuelle Prägung aus dem Studium der Kunstgeschichte sowie gesellschaftlicher Strömungen.
Unsere Zeichnungen und Ölskizzen aus dem Nachlass des Künstlers umfassen das Lebenswerk Karl Wolfs in seinen Schaffensphasen vom Akademieschüler, Tier- und Blumenmaler über den Karikaturisten zum Zeichner nahezu surrealistischer Bildwelten.

Arndtstr. 49 | 60325 Frankfurt/Main
Tel: +49-(0)69-74 38 90 30 | Fax: +49-(0)69-74 79 46
info@fichterart.de | www.fichterart.de